|  |  |
| --- | --- |
| |  | | --- | | **Общий обзор исторических стилей ХХ века**. **Направления и тенденции музыки ХХ века**.  Прежде чем рассматривать непосредственно тенденции, которые наблюдались в рамках ХХ столетия, необходимо познакомить читателя с общими закономерностями искусства, и трактовкой его в настоящее время. Следует понимать, что искусству (в противовес другим формам человеческой деятельности, среди которых наука, политика, религия, трудовая деятельность и др.) сегодня поклоняются как никогда.  На Всемирном философском конгрессе в 1985 году уважаемым учёным-делегатом была высказана следующая мысль: «Искусство – вызов философии. Музыка говорит больше, чем философия». Музыкальное искусство стало в ХХ веке не только вызовом философии, но и заменило многим религию. На этом же конгрессе А. Фламм отметил в своём докладе, что «искусство – это религия современного человека».  Искусство является частью культуры. Что же такое культура? По сути, культура это то, как человек представляет себя в окружающем мире. Поэтому, характеризуя деятельность и ценности каждого отдельного общества, говорят «христианская культура» (где человек видит себя творением Бога) или «языческая культура». В более узком смысле культура – это выражение своих представлений о жизни во всех формах человеческой деятельности. Закономерно то, что культура христианских народов более развита, нежели культура народов языческих, отмеченная синтезом всех видов деятельности и существующая под знаком идолопоклонства.  Следует понимать, что искусство взаимодействует с другими видами культуры, из которых наиболее существенные религия и политика. Иногда эти другие виды подчиняют себе музыку. Часто они взаимодействуют. Например, в Средневековье основная форма культуры – христианская религия. Все другие виды и формы культуры (особенно искусство, и музыка в частности) подчинены ей, взаимодействую с ней. Музыка представлена практически только церковными и народными жанрами.  XVI-XVII века – всё подчинено науке. Происходят различные научные открытия (гелиоцентрическая система мира Николая Коперника, великие географические открытия), положено начало научной медицине и анатомии; наблюдается развитие технологий (пушки, порох и т.п.). В наши дни всё себе подчиняет политика, идеология – именно им подчинена культура. Под маской демократии скрывается разрушение человеческой личности, синкретизм, экуменизм, тотальная свобода и толерантность.  Если в эпоху Возрождения над духовностью преобладал разум, то в ХХ веке, человек, познавая мир, постепенно переложил работу своего разума на компьютер. Человек подчинил свою жизнь одной идее – безопасность и самосохранение. Он менял реальность, менял окружающую среду, но понял, что бессилен поменять себя. В итоге человек пришёл к тому, что его разум ограничен, и вернулся к поискам связей и контактов с высшими духовными силами – практике, корни которой уходят ещё в язычество. Человек снова заинтересовался духовностью в самых широких смыслах этого слова (разумеется, часть общества – причём всегда меньшая – сегодня представлена и рациональным атеизмом).  Данную тенденцию можно проследить в основных темах и образах, на которые опиралось искусство прежних эпох от Рождества Христова.  Первая тема в античном искусстве – душа и тело, появилась в Древней Греции после становления христианства.  В Средневековье основная тема – Бог и человек.  Тема эпохи Возрождения – человек как центр Вселенной, духовно самодостаточен.  Одна из тем романтизма – человек и Вселенная, их взаимосвязь и сопоставление, разочарование в смысле жизни.  В современном искусстве наиболее важной является тема определения смысла человеческого бытия, человеческое «Я». Ещё одна актуальная к XXI столетию тема – отношение общества к культуре и искусству. Здесь противопоставляются две тенденции: отказ от искусства, которое навязчиво воспитывает и изменяет человека; или добровольное погружение в искусство как в альтернативную реальность – например, музыка или кино.  Начало ХХ века отмечено *сложностью и пестротой* *музыкальных явлений*, расцветом стиля «модерн», прежде всего, в русской музыке. Наблюдается *многообразие и противоречивость* путей развития зарубежной музыки. Это обусловлено тем, что искусство развивается в контексте бурных исторических процессов: социальные конфликты на Западе, революция в России, две мировые войны, боязнь ядерной катастрофы, технический прогресс.  Если вкратце перечислить ведущие музыкальные направления, то ими будут: поздний романтизм, импрессионизм и французские композиторы, экспрессионизм  и неоклассицизм, неофольклоризм и рождение джаза, музыкальный авангард и новации, неоромантизм («сухая» лирика), минимализм и электронная музыка.  Множество нововведений в искусстве были напрямую связанны с катастрофическими изменениями в общественном сознании в период революций и мировых войн. Новые социальные условия не только оказали воздействие на всю культуру в целом, но и породили новое искусство – **авангардизм** (от фр. *авант* – передовой и *гард* – отряд), или **модернизм** (от лат. *модернус* – новый, современный), наиболее полно отражавшее лицо времени. По существу, термином «модернизм» обозначаются все художественные тенденции, течения, школы и деятельность отдельных мастеров ХХ века, провозгласивших отказ от традиций и свободу выражения как основу своего творческого метода.  В искусстве деятели творчества получили исключительное право на эксперимент. В первой половине века публика была ошеломлена непомерным эпатажем многих произведений искусства (которые впоследствии стали современной классикой). Один из ярких примеров – реакция лондонской публики на пьесы для оркестра Шёнберга: «Если это вообще музыка, то эта музыка будущего, и мы надеемся, далёкого будущего». Фольклорные эксперименты Бартока воспринимались, как крайняя дерзость не только слушателями, но и композиторами.  Новый взрыв экспериментов потряс музыкальное искусство с середины века. Особенно необычным явлением, обладающим подчёркнуто экспериментальным характером, явилась электронная музыка, вызванная научно-технической революцией. Как это ни удивительно, но именно академические композиторы первыми заняли данную творческую нишу. Однако ожидания в области электронной музыки не сбылись, и многие композиторы заняли по отношению к ней критическую позицию. Быстро обнаружились и уязвимые места многих авангардных сочинений, которые представляли чистую структуру. Вот как музыковед М. Лобанова характеризует ХХ век с его музыкальными поисками: «Композитор вынужден метаться между необходимостью следовать модам в искусстве, не отставать от них, и в то же время, избегать их, ускользать от шаблонов. Эти поиски не приносят ничего, кроме вырождения и омертвления».  Художественная культура переживала невиданный до сих пор грандиозный распад на резко различные движения. В этих бурных и многочисленных направлениях можно выделить несколько основных: фовизм, экспрессионизм, абстрактивизм, футуризм, кубизм, сюрреализм, пуризм, орфизм, конструктивизм (более подробно данные стили будут рассмотрены ниже, в статье «Мышление модернизма»). Однако, несмотря на их внешнюю разность, все они отражали дух времени.  С точки зрения культурно-исторического значения среди направлений авангардизма есть глобальные, и узколокальные. К глобальным направлениям,  резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры, можно отнести абстрактное искусство, конструктивизм, сюрреализм, концептуализм, живопись Пикассо. В музыке это додекафония и алеаторика.  Авангардизм расшатал и разрушил традиционные эстетические нормы (понимание правильного и прекрасного в музыке) и принципы, формы и методы художественного выражения. Его открытия были часто основаны на самых новых достижениях науки и техники (например, изображение поезда движении или работающей атомной электростанции; принципа физической диффузии и т. п.), что подготовило переход искусства в новое качество. Сегодня уже ясно, что большинство представителей авангарда создали преходящие, имевшие чисто экспериментальное значение произведения, лишённые особой художественно-эстетической ценности.   Этим авангардизм выполнил свою функцию в новоевропейской культуре и в основном завершил своё существование в качестве некоего глобального феномена в 60-70-е гг.  К музыкальному авангардизму относят обычно так называемую конкретную музыку, основанную на свободе тоновых созвучий, а не на гармоническом ряде: соноризм, электронную музыку. Первые поиски в данном направлении были предприняты ещё в самом начале  ХХ века русским композитором-символистом А. Н. Скрябиным, который мыслил музыку в цветовой гамме, строил своё творчество в рамках символизма с его расплывчатостью линий, панически боялся смерти и избегал реальности.  \* \* \*  Перед тем как непосредственно приступать к изучению музыкальных стилей в искусстве ХХ века, предлагаем выделить общие признаки, которые касаются музыкально-выразительных средств. Как уже было отмечено выше, композиторы-модернисты отказались от традиций и норм прошлого. Многие аспекты музыки, начиная от лада и мелодии, и вплоть до ритма и звукоизвлечения подверглись переосмыслению (точнее – искажению), что закономерно на фоне происходящих вокруг событий и общественного сознания, которое было так же разрозненно, как и многочисленные течения в искусстве.  **Разные формы тональности и ладово-тонального синтеза в музыке модернизма**. **Новые композиторские техники**.  После классицизма и романтизма, где лады мажора и минора были достаточны для воплощения всех чувств, в ХХ веке происходит смена отношения к ладу. Первый путь – усложнение лада (модальность, политональность), второй – отказ от лада, его разрушение (сериализм, атональность, додекафония). И если первый путь был более или менее плодотворным, то второй, экспериментальный по природе, не создавал ничего подлинно обладающего художественной ценностью.  В целом творчество данного столетия характеризуется новыми формами, которые нередко изобретаются для воплощения одного лишь произведения. Однако, изучая процесс моделирования новых компо-зиторских техник и форм (лишь в самых в общих чертах) можно выделить три основные тенденции:  - новый язык – старые формы  - новый язык – обновление формы  - изобретение языка и формы для одного произведения.  Для сочинений ХХ века характерно сочетание двух разных элементов, причём на самых разных уровнях. Это может быть полигармония, полифункциональность, полиладовость, политональность и другие виды сочетаний. Особо широко используется политональность.  Построение новой тональности и лада нередко начинается у композиторов с изобретения новых аккордов. Например, Римский-Корсаков использует в некоторых своих произведениях внетональную диатонику, где аккорды достаточно просты, но выходят за пределы главной тональности.  Политональность может быть мелодическая и аккордовая, а также промежуточная. Часто заключительное построение в политональности завершается синтезом двух тональностей, что создаёт общую тонику – как правило, диссонирующую. В некоторых случаях композиторы обращались к мнимой политональности, когда линии (мелодические или аккордовые) записаны в разных тональностях, а звучат в одной.  Преобладающим становится не только сочинение в русле авангардных техник, но и изобретение новых техник. Такая тенденция была новой. Например, в «музыкальном цехе» средневековья мастера пения хранили тайны своего мастерства от других певческих общин. Композиторы эпохи Возрождения передавали своё мастерство и умение одному, самому способному ученику. В XIX столетии романтики практически не говорили о технической стороне, подразумевая владение ею как нечто само собой разумевшееся. В ХХ же веке композиторы стали объяснять свои системы сочинения, публиковать технические самоанализы своих и чужих сочинений. Композиция стала тесно переплетаться, как с теорией, так и с практикой. Новые техники появлялись на самой различной основе и сменяли друг друга подобно калейдоскопу.  Например, француз Оливье Мессиан при построении лада отталкивается от идеи звуковых витражей, по аналогии с разноцветными витражами в соборе (блики разных гармонических красок, различные наслоения аккордов на низком басу, гроздья аккордов). Также он совмещал разные техники и стили. Например, это могло быть наложение индийской музыки и григорианского хорала в контексте полифонической техники.  В музыке ХХ века нередко при построении или развитии тональности (лада) происходит ладово-тональная децентрализация. Тональность часто не выдерживается на протяжении произведения. По ходу развития могут появиться эпизоды, где происходит децентрализация по аналогии с высшей тональностью: тональный фрагмент здесь – тоника, децентрализованный фрагмент – подчинённая функция. Однако в этом случае децентрализация рассматривается как приём, а не как средство разрушить тональность. Например, атональные эпизоды являются связкой между частями, изложенными в разных тональностях.  Позже, по мере развития атональной музыки, тональность, как таковая, исчезала полностью. В серийной технике появляется даже такое явление как алеаторика – максимальная свобода письма. Есть модуль, который трактуется как угодно, в любой перестановке, допускает любую импровизацию, наподобие хаотического паззла. Данное явление является наиболее неорганизованным среди всех направлений в музыке.  Применялись также тонально-хроматические системы. Напомним, что существует хроматика двух видов – альтерационная (вводится для обогащения тональности) и модуляционная (которая расширяет тональность, способствует уходу из неё). Хроматика, представленная 17 тонами, широко используется романтиками в XIX веке. На основе мажоро-минора введены системы хроматизма, позволяющие ещё больше расширить лад. В таком случае хроматика считается частью диатоники.  В ХХ веке при построении тональности очень распространены формы синтеза диатоники и хроматики. Например, используется 12-ступенная система – с тоникой, но без лада. В хроматической системе теряется ощущение тонального центра, что ведёт к расшатыванию формы. Чтобы закрепить ощущение тонального центра, композиторы вводили приём остинато, более частое применение аккорда, считающегося основным.  **Новый подход к мелодии и интонированию в рамках модернизма**.  Трудность исполнения, отсутствие мелодии, новаторский музыкальный язык композитора, недоступность восприятия, какофония – вот лишь часть постулатов, относящихся к музыке ХХ века. Ломка традиций и агрессивно новаторские направления были характерны не только для музыки, но и для всех жанров искусства в целом. Однако  общей безоговорочной характеристикой музыкальных тенденций столетия смело   можно назвать  разнообразие. Это было разнообразие тенденций, стилей и языка, заполнивших музыкальное искусство конца второго тысячелетия и  сделавших его одним из наиболее необычайных явлений. В итоге в рамках эстетики ХХ века музыкальный академический язык смешается с эстрадным языком. Произойдёт это в рамках полистилистики (органичное смешение нескольких разных стилей, например барокко и классицизм, романтизм и эстрада), где уже нет деления на «высокое» и «низкое».  Предлагаем рассмотреть процесс косвенного влияния «низкого» и «высокого» стилей друг на друга, и даже их взаимодействие и смешение на примере блюза и авангардной музыки модернизма. Оба обозначенных направления новаторски, даже радикальны в своём русле. Думается, не стоит подчёркивать, что, ко всему прочему, эти стили развивались в рамках направлений (афроамериканская культура и западноевропейское академическое искусство), противоположных друг другу в эстетике, творческих методах, идейной подоплёке и т. д. Но что поразительно, к началу ХХI столетия они стали успешно сосуществовать в рамках одного произведения. И это обусловлено не чем иным, как «толерантностью» и всеприятием модернизма.  Хотя блюз известен, прежде всего, как вокальный жанр, на самом деле он строится на постоянном регулярном чередовании партии солирующего голоса и партии инструмента, и эта периодичность строго «рассчитана» (два с половиной такта – голос, полтора такта – отвечающий ему инструмент). Однако известен блюз именно своей мелодикой, точнее – её интонированием, представленным нестабильной интонацией, речевыми элементами и повышенной экспрессией.  Как известно, вокальная партия блюза бесконечно далека от европейской кантиленности. Она исполняется грубым и хриплым голосом, часто воспроизводит возгласы и крики, характерные для афроамериканской музыки в моменты экстаза или трудового процесса; нередко воспроизводит шумовые эффекты природы и т. п. Этот набор «диких» (как представляется нетренированному европейскому слуху) тембров теснейшим образом связан с «мелодией» блюза, с характерной для неё выразительностью.  Мелодику блюза с полным основанием называют «спетой речью», ибо она неотделима от экспрессии разговорной речи во всех её тончайших оттенках и строится на последовании отдельных попевок, которые с точностью выражают смысл определенного слова или фразы. Достигается это приёмами «микроинтонирования», неведомого музыке Европы до эпохи джаза, современного «авангарда», и ставших типичными признаками блюза.  Аналогичная манера интонирования появилась и в атональной музыке Разумеется, *sprechgesang* (манера полуречевого, полумузыкального интонирования, введенная Шёнбергом), родившийся в профессиональном композиторском творчестве начала ХХ века, имеет малое отношения к блюзу. Тем не менее, трудно не заметить, что оба выражают общую тенденцию к нарушению мелодической плавности, господствовавшей в европейской музыке со времён Баха.  В этом проявилась общая для ХХ века потребность в резкой смене интонационного мышления. Та же психология, которая в профессиональном композиторском творчестве отразилась в утверждении додекафонии, в тяготении к экзотическим и языческим приёмам, – эта же психология нашла отражение в широком интересе к художественной системе блюза. Разумеется, далеко не вся публика первой четверти века была способна воспринимать блюз подобно тому, как далеко не все любители академической музыки признавали творчество композиторов-новаторов. По сей день в русскоязычных странах для многих восприятие классики останавливается на Рахманинове.  Но всё же в ХХ столетии нетрадиционная «атональная» организация музыки приспособилась к «слуховому кругозору» избранных. Авангардная музыка нашла своих слушателей. Более успешно в новой системе восприятия (правильнее сказать – потребления) закрепилась музыкально-выразительная система блюза, которая заметно повлияла на исполнение музыки любого рода и жанра.  Одна из важнейших примет отличия жанров массовой культуры (сюда отнесём «лёгкую» классику, европейскую эстраду, и афроамериканскую поп-культуру) от профессионального композиторского творчества – существование в рамках малых форм. И в академическом творчестве, и на эстраде любая песня – образец малой формы. А, как известно, в легкожанровом искусстве практически не встречается крупномасштабное сквозное развитие. В блюзе исполнитель импровизирует в рамках заданной малой формы. Но сама малая форма (в данном случае её можно назвать куплетом) бесконечно повторяется. Каждый куплет отличается тончайшим варьированием интонаций, рожденным импровизационным строем мысли и может кончиться в любой момент по воле исполнителя-импровизатора. В блюзовых песнях (как во многих других образцах внеевропейского искусства) нет завершающего конца, как и нет в них формально выраженного начала.  В «переводе» на европейскую систему блюзовый квадрат можно «превратить» в вариационную форму. В соответствии образного строя (депрессивное мышление) блюза с новой музыкально-выразительной системой и мышлением ХХ века кроется причина его живучести. Блюз стал носителем образа страдающего человека, осознающего себя неудачником, затерянным в чуждом и враждебном мире. Он – прототип такого же «маленького», забитого, затерянного человека, каким является герой Воццек в авангардной опере А.Берга. И действительно, в каком-то смысле «антигерой» блюза родственен Бергу; оба они олицетворяют подавление личности, с выдвижением на передний план образ одиночества и истерзанной чувственной любви. Но если в классике авангардный образ передан сгущенными экспрессионистскими тонами, «антигерой» блюза смягчает свое горе абсурдным противоречивым смехом горя, когда нет веры, на которую можно опереться.  **Гармония  в творчестве  русских и  зарубежных композиторов первой половины ХХ века**.  Музыкальное искусство откликнулось на события в обществе не только идеями и образами, но и музыкально-выразительными средствами. Так, в области гармонии музыка XX века открыла новые пути в сферах расширенной тональности, сложного лада, полифонического образования гармонии, интервальной структуры созвучий, функциональных связей аккордов, голосоведения.  В XX веке возник огромный стилевой диапазон – от однотональной диатоники, монотонической гармонии до сложноладовой расширенной тональности и атонального стиля. Для современной музыки характерно воплощение конфликтных образов и полярных эмоциональных состояний – от задорного юмора, лучезарного веселья до трагедийных, апокалиптических взрывов, от сокровенной лирики до зловещих образов наваждения, небытия, конца света, Страшного суда. Крупные композиторы, сохраняют в целом тональную основу музыки, но в гармонический язык каждого из них вносится много индивидуальных новых черт.  Атональное и сериальное направления также дали ряд новых «достижений» в гармонии и в творчестве. Хроматический двенадцати-ступенный лад-серия (который значительно сложнее, чем хроматическая гамма) даёт возможность создания гармонических, полифонических и сонорных образов, отмеченных новой диссонирующей выразительностью. Четвертитоновая шкала интервалов дополняет эти возможности.  Остановимся на расширенной тональности в творчестве классиков XX века. Обогащается само понятие лада. Появляется многосоставный, сложный лад. Вокруг его тоники объединяются мелодические и гармонические обороты различных, часто далёких тональностей, а также натурально-ладовые обороты, построенные любого звука, политональные и полиладовые приёмы. Таким образом, любой аккорд может быть взят после любого, а тональность расширяется. Расширенная тональность дополняется аккордами далеких строёв, взятыми сопоставлением тоник или мелодико-гармоническими переходами без модулирующих аккордов.  Мелодический звукоряд каждой тональности становится реально двенадцатиступенным. На любой ступени (диатонической, низкой, высокой) может быть построен любой аккорд. Этот аккорд может быть мажорным или минорным, консонирующим или диссонирующим, терцовым или нетерцовым. Каждая ступень раздваивается и на каждой из них строится любой аккорд. Гармонии далеких строев выполняют функции побочных ступеней.  В результате расщепления любых ступеней в созвучиях, приведших к полиладовости, в неоклассических опусах возникают мажоро-минорные созвучия с переченьем, а также полифункциональные столкновения аккордовых диссонирующих комплексов, часто с басом иной тональности, широко развита политональность. Нетерцовые созвучия акцентно выделены уже в ранних опусах.  Часто полифонический склад – ведущий, а созвучия ему подчинены. Это новая полифония со свободным введением диссонирующих голосов.  Наряду с терцовой структурой вводятся созвучия нетерцового строения. Отныне аккорд – это созвучие любой интервальной структуры – с одинаковыми интервалами в составе (кластеры секунд, квартаккорды) или разными (чаще в полифонической ткани). Сами функции усложняются, обогащаются, становятся разнообразнее. Особо выделяются различные медианты и вводно-тоновые ступени, верхняя и нижняя.  Кластеры применялись в трагедийных образах – наваждения, войны. Нередко появляются диссонирующие созвучия, с наслоениями секунд, многозвучными кластерами меди, а также атональные эпизоды, контрастирующие расширенно-тональным. Например, всемирно авторитетный русский композитор А. Шнитке неоднократно признавался, что его «тянет к агрессивной и диссонантной музыке».  **Новая трактовка ритма, фактуры и штрихов**.  Фактура в творчестве композиторов XX века предельно разнообразна – от прозрачного двухголосия и монодии до гетерофонной и канонической микрополифонии, многоэтажных гармоний - тембров, политональных наслоений. Возможны и унисоны, и аккорды с пропущенными тонами, колористические наслоения тонов и множественный контрапункт струнных или всего оркестра.  Характерен множественный свободный контрапункт, в котором непрерывно включаются и выключаются отдельные голоса и целые линии. Полифонически вторгаются не только неожиданные контрапункты, но и новые темы. С другой стороны, развивается и песенная подголосочность, певучая гетерофония.  Целые творческие направления привержены строгой певучей диатонике, остинатной малообъёмности лада, более ограничительной, чем у классиков XIX века. В творчестве некоторых композиторов диатоника свободно перетекает в ладовую переменность, гибкую переливчатость ладовой и метроритмической речи, вариантность мелоса. Это очень сродни славянскому фольклору с его поливариантностью и полиладовостью мелодики в гетерофонии.  Всё это дополняет (иногда отрицает) традиции классиков и романтиков, вносит творческую новизну, необходимую для воплощения сложнейшей картины духовного мира современного человека, острейших конфликтов в их напряженном развитии – всего, что составляет сегодняшнюю реальность жизни человека.  В музыке XX века преследуется точность выполнения исполнителем всех указаний не только в нотном тексте, но и в нередко предваряющих партитуру пояснительных записках. Точность исполнения представляет одну из существенных особенностей музыки данного периода.  Инструментальной сольности в музыке XX века отдаётся значительно меньше места, чем в сочинениях предшествующих эпох; предусмотрена унисонность в группах, но весьма часто ансамбль состоит из самостоятельных, не дублирующихся партий. Всё это ведёт к применению в оркестровом письме большого арсенала штрихов и приёмов, свойственных сольному исполнительству. Повышается роль динамики в организации звукового материала, особенно в сонорной музыке, где отсутствует тематическое развитие.  Немаловажен тембр во всем его разнообразии; теперь он определяется не только особенностями конструкции и регистров инструментов, но и их задачей в концертном звучании – например, изображение холодного и чужого космоса, пугающей и жестокой войны, перенесение в альтернативную реальность, создание звукового вакуума.  Ну и наконец, один из наиболее существенных признаков – ритм становится одной из основ организации звукового материала музыки XX века, более автономной, чем в музыке предыдущих эпох. Ритмические образования и формулы выполняют порой роль темы. Нередко ритм является самодовлеющим компонентом. Как и в эстрадной музыке, ритм выходит на первый план, особенно в таких стилях, как неофольклоризм и минимализм.  \* \* \*  Теперь, когда основные особенности авангардной музыки были рассмотрены (с более подробным описанием музыки модернизма читатель может познакомиться на базе фрагментов из книг в папке «Музыка модернизма), приступим к анализу стилей, которые сменяли друг друга или сосуществовали в различном взаимодействии на протяжении ХХ столетия. | |

**Поздний романтизм**.

Начало ХХ века (1900-1910-е годы) прошло под знаком последнего расцвета и одновременно кризиса романтической музыкальной культуры.  В музыке ещё можно увидеть последнее проявление пафосно-героического или отчаянно-трагического стиля, тесно связанного с традициями XIX века. Но в основном композиторы данного периода прославились изобретательным использованием огромного позднеромантического симфонического   оркестра, что напрямую связно с сюжетом и идеологической подоплёкой их сочинений. Грандиозность и утрирование звучания в ХХ столетии не потеряло своей актуальности, переместившись, правда, в несколько иное образно-тематическое русло.

Творчество композиторов  начала ХХ века представляет галерею вызывающих романтических героев – ярких, самовлюбленных, разбитых. Вместе с тем, Р. Штраус в своей опере «Саломея» по одноименной пьесе Оскара Уайльда открывает целую галерею откровенно порочных персонажей – героев музыки начала ХХ столетия.

По старой романтической традиции композиторы противопоставляют идеализированный мир человеческой души   пошлости и косности капитализма и буржуазии, лицемерию общественной морали. Однако вера в идеалы дается многим авторам этого времени с большим трудом – в душевном мире   героев вместо чистых и возвышенных чувств обнаруживаются низменные страсти, болезненные страхи и фантазии, ужас, безысходность. Музыкальный образ окружающей действительности приобретает  откровенно гротескный характер (за счёт введения «фальшиво» звучащих гармоний, примитивно-пошловатых ритмов, неблагозвучных, резких инструментальных тембров и т.п.). Идеализированная откровенность романтической музыки сменяется пугающими и шокирующими откровениями, часто эротического характера. Художник выставляет напоказ тайны своей внутренней жизни, которые обычно принято скрывать.

Музыка подобного рода не случайно процветает в Вене начала ХХ столетия. Именно здесь приобрела большую популярность психоаналитическая теория Зигмунда Фрейда. Психоаналитический сеанс становился способом познания себя, сокровенных тайн души и бытия. Позднеромантический автор – фигура мистическая, он претендует на то, чтобы быть пророком, и пророчества его часто носят мрачный, апокалиптический характер. Увлечение спиритизмом, оккультными учениями, в том числе восточными, мистической философией также весьма свойственно художникам этого исторического типа.

Отмеченные особенности по-разному и в разной мере проявились в творчестве композиторов старшего поколения  и младшего. Рассмотрим, как откликнулся на неоромантический стиль (наиболее «нормативный» в контексте модернизма) русский композитор Сергей Рахманинов. Приверженец православных догм и гуманистических идей (высокие семейные ценности, человеколюбие, скромность), он последние десятилетия своей жизни провёл в Штатах.

Рахманинов известен, как хранитель старых академических традиций. За ним закрепился образ последнего русского романтика с трафаретными характеристиками типа «полноводных чувств», «задушевного лиризма», «щедрых эмоциональных излияний», «непомерно-пылкой чувственности». Некоторые исследователи считают, что рахманиновское творчество потому и пользовалось успехом у широкой публики, что культивировало «музыкальные настроения из категории общедоступных, несложных, популярных». К слову, в Америке творчество Рахманинова до сих пор пользуется громадной популярностью.

Неслучайно, когда музыковеды говорили о вырождения искусства (в данном случае – романтического), они указывал на вырождение романтических идеалов в «несколько ремесленных приёмов». Перечислим некоторые из них: выдутые фразы и их измельчённость; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических «вздохов», «придыханий», «замираний»; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали – вот несколько типичных уловок пианистического маньеризма (разлад между телом и духом, отказ от телесного в пользу духовного, повышенный спиритуализм, эмоциональность, эротизм).

К этой пианистической эре лучше всего подойдут слова Ницше: «Упадок организующей силы, злоупотребление традиционными средствами без оправдывающей способности к цели; страсть, во что бы то ни стало; утонченность как выражение оскудевшей жизни; всё более нервов вместо мяса». Именно салонный «стиль» со всеми его трафаретными приёмами выразительности привнес в исполнительскую традицию атмосферу облегчённости, поверхностного шика и ни к чему не обязывающего легкомыслия. Салонный маньеризм занял комфортное место между сентиментальной «трогательной задушевностью» и лощеным виртуозным блеском.

Но, в то же время, Рахманинов являлся представителем своего времени, который пережил немало потрясений эпохи. Вначале он был вынужден сбежать от российской революции в Штаты. Личная депрессия, вызванная разлукой с родиной, надолго лишила его творческой способности. А последние годы жизни он страдал от болезни и осознания беспомощности перед разрушением отечества во время Второй Мировой войны. Несомненно, подобные настроения отразились в его зрелом и позднем творчестве, как отразились и новые веяния модернистского искусства.

Произведения Рахманинова насыщены сложной символикой, выражаемой с помощью мотивов-символов. Например, мотив средневе-кового  хорала  *Dies Irae* (с лат. *день гнева*) символизирует у Рахманинова предчувствие катастрофы, «конца света», «возмездия». В то же время, в творчестве Рахманинова очень важны христианские мотивы: будучи религиозным человеком, композитор не только сделал выдающийся вклад в развитие русской духовной музыки, но и воплотил в своих духовных произведениях христианские идеи и символику.

В технике музыкальной композиции Рахманинов никак не отреагировал на «модные» новации XX  века (такие как  додекафония,  ультрахроматизм, алеаторика, полистилистика и т. д.). В то же время в рамках стиля, который в целом определяется как «неоромантический», композитору удалось выработать специфический музыкальный язык. Для его расширенной  тональности, например, характерны так называемая  рахманиновская субдоминанта и модальные лады (церковные, дорийский лад,  цыганская гамма  и др.), в  ритмике  –  мультиоли  в сочетании с регулярными группировками длительностей (полиритмия).  Некоторый отпечаток отложило на его творчество и джазовое звучание американской музыки, как в ритмическом плане, так и в гармоническом.

Таким образом, преимущественно придерживаясь классических канонов, композитор в то же время не избежал и влияний модернизма, в первую очередь – влияния символизма. Красота его музыки была сугубо модернисткой, красотой, возведённой в абстрактный идеал.

Модерн нарциссичен и знает только одну цель – красоту. Культ красоты приравнивается здесь к декоративной «неправде»: мир, сотканный из орнаментов и тембров, мир, который существует по своим субъективным законам и возносится над добром и злом. Воспарить над стихией бурь и натисков, в лучшем случае – сторонне их наблюдать; ощутить себя «в ином пространстве, поглотившем время и движение, – в пространстве, как чистом субстрате красочно-переливающихся форм» – вот что утверждала эстетика модерна, поставившая над всем наслажденческую созерцательность.

Пространство – вот что часто изображает модерн. Оно может быть бездейственно. Обвитое змеящимися силуэтами, хрупкими рельефами, сжатое и разъятое, элегантно стиснутое снопами линий, клубящееся теснотой незримых воздушных струй или же рассредоточенное в расточительно свободных пустотах – это всегда только «пространство», данное как созерцание красоты в её застывшей динамике и остановленном миге.

За изяществом внешних форм модерна часто скрыта ирония. Рахманиновский эстетизм подернут едва заметной скептической усмешкой: музыкант как бы оглядывается на культурное прошлое, умиляется поддельной красивости тогда и не здесь; в то же время он уже по ту сторону бывшего – он знает расстояние, отдаляющее фальшивый стиль от условной стилизации.

Рахманиновское бытие в музыке – это изгнание чувственного, изгнание всего, что может спровоцировать слушательское сопереживание. Рахма-нинов уводит нас от патетики страстей – его мир герметично замкнут для вторжения сентиментальной задушевности и пламенной открытости. Трансформация душевно-жизненного в стиль – вот его принцип. Слушать Рахманинова – значит пребывать в фантастических архитектурных пространствах. Они могут быть совсем камерными, когда слух моментально схватывает изящные пропорции звуковых объёмов, ограниченных краткой длительностью какой-либо миниатюры; могут быть масштабными – как, например, в фортепианных концертах.

Декоративная отделка этих звучащих зданий в стиле модерн безупречна. Мелодии то рассыпаются на лучистые мерцания, выявляя в каждом тоне его весомую явь, то превращаются в гибкие, выгнутые силуэты орнаментов. Эти плетения могут растворяться в педальной дымке, могут таять в неясных звуковых высях, теряться в перламутровых разводах темпов. Но это также излюбленное вырисовывание без педали каждой линий и каждого звука, сообщающее особую рельефность метрическим сдвигам; это параболические *ritardando*, превращающие линеарную плавность в мозаичную россыпь, в которой каждый звук становится «осязаемым» – кажется, его можно «рассмотреть».

Музыка Рахманинова, при внешней похожести на романтическую, несомненно, ближе к модернисткой. Она полна завуалированной безвыходности, тоски и томления, но в то же время и насыщена современной философией отстранения. Но если в творчестве композитора, опирающегося на позитивную православную догму, идеи модернизма наложили лишь лёгкий отпечаток, то в творчестве западноевропейских авторов (особенно немецко-австрийских) весь негатив эпохи выражен более чем радикально. Но об этом речь пойдёт далее, на примере других течений.

**Неоклассицизм**.

Политический и экономический кризис начала ХХ столетия, способствовали образованию синтеза музыки и других видов искусств: живописи, графики, архитектуры, литературы и даже кинематографии. Однако общие структурные и ладогармонические законы, главенствовавшие   в композиторской практике со времен И. С. Баха, были нарушены и преобразованы.

Музыкальное искусство ХХ века наполнено новаторскими идеями. Оно отражает коренной перелом во всех аспектах музыкального языка. Музыка часто служила источником отображения страшных эпохальных исторических событий, свидетелями и современниками которых было большинство великих композиторов этой эпохи, ставших новаторами и реформаторами.

Но наряду с созданием совершенно нового, имел место и взгляд в прошлое, новое переосмысление классических традиций. В 20-х годах прошлого века    одной из особенностей музыкального языка стало обращение к музыкальному мышлению и жанрам, характерным для эпохи позднего Возрождения, барокко и классицизма. Данное течение получило известность, как неоклассицизм. Неоклассицизм охватил все искусства; его черты – упрощённость, лаконизм, устране­ние украшений, отказ от преувеличений, изы­сканной «кокетливости», всяческих искусственных услож­нений и перегруженной фактуры. Возвращение к чистым линиям есть только реакция против вычурности. В итоге неоклассицизм стал одним из противопоставлений романтической традиции ХIХ века, а также течениям, связанным с ней (импрессионизму,  экспрессионизму, веризму и т. д.).

Наиболее привлекательной для композиторов стала эпоха барокко с её продуманными структурами, выверенностью, высокой интеллектуальной плотностью. Отказ от открытой эмоциональности, переходящей нередко в поверхностную сентиментальность, обращение к категориям не личного, объективного, к явлениям общечеловеческого порядка составляли основные признаки необарокко. Из времён Баха были заимствованы принцип развёртывания, формы токкатности, линеарно-полифонического развития.

Кроме того, барокко – это искусство глубокого обобщения человеческих чувств и переживаний – аффектов. Именно обобщённо-возвышенный аффект барокко, а не романтический эмоциональный порыв стал для многих современных композиторов ориентиром в раскрытии духовной атмосферы наших дней. Искусство барокко было воспринято как искусство строгой логики и глубокой духовной сосредоточенности.

Разумеется, не обошли композиторы стороной и жанр фуги. Однако высокий интерес к полифонической технике также сопровождался переосмыслением канонов прошлого.В ХХ веке существуют следующие виды контрапункта:

- тембровый контрапункт

- ленточный (полосный) контрапункт

- микрополифония (фактура полифоническая, но на слух это малоощутимо)

- *guasi*-полифония (как-бы полифония, стилизация под полифо-ническое звучание)

- полимодальная полифония, с использованием разных ладов для каждого голоса.

Композиторы обращались к полифонии под влиянием, прежде всего, Баха. Некоторые даже писали циклы по аналогии с ХТК, – например 24 прелюдии и фуги, с движением тональностей (с ними параллельных) по кругу. Разумеется, при схожей полифонической технике, тематический материал отвечал идеям ХХ века. Ряд фуг отличается монументальностью, моторностью и токкатностью этюдного плана. Другие темы отличаются лирической и философской направленностью. Иногда, в сравнении с барочной, усложняется и техника – применяются двойные и тройные контрапункты. Также композиторы могу использовать контрасты: диатоники с хроматикой и полифонии с гетерофонией.

Некоторые композиторы, особенно русские, продолжая идеи Баха, используют аллюзии и реминисценции, вплоть до использования тем Баха. Используется и монограмма B A C H. При немецкой технике, в качестве тем композиторы моделируют элементы славянского мелодизма. Для многих композиторов важно общее диссонирующее звучание.

Воплощение новых идей в музыке  не всегда воспринималось публикой с энтузиазмом. Классическая традиция прошлого вводила слушателя в потрясающий мир великолепия, в мир с совершенной системой тональности и гармонии. Появление же альтернативы звучания, отражаемое в манере стилизации (достигнутой инструментальными комбинациями и тембровыми находками), не всегда воспринималось адекватно.

Тенденции венского классицизма, которые хотя и возрождались в музыкальном творчестве, не приняла столь же интенсивных и многообразных форм. Исключением стала русская музыка, где с одной стороны, возрождались традиции искусства Баха и его современников, с другой же – стилистика раннего классицизма. Стройность, гармоничность, лаконизм структур и тематизма, позитивное мироощущение импонировали многим русским композиторам, особенно если учесть утопическую советскую идею «светлого будущего», которая, так или иначе, повлияла на их мышление.

В известном смысле концентрированное выражение обеих сторон этого процесса музыковеды находят в наследии Танеева, который, как известно, не только призывал вернуться «к совершенству письма классиков», но и к полифоническим приёмам и формам Баха. Ему, пожалуй, единственному, в европейской музыке этого времени удалось совместить в своём творчестве две разновидности будущего неоклассицизма – «необарокко» и «неоклассицизм» (хотя в широком смысле слова обращение к музыке прошлого всегда обозначается как «неоклассицизм»).

В русской музыке неоклассицизм сформировался в русле общей европейской волны увлечения классическим искусством. Он также связан с антиромантизмом. Ведущим композитором данного течения стал Стравинский. Характерной особенностью неоклассицизма Стравинского была не только множественность моделей, претворённых в его творчестве, но и совмещение в пределах того или иного сочинения стилистики самых разнообразных эпох. В каждом отдельном случае просматривается как бы в «конденсированном» виде широкая историческая перспектива музыкального искусства: в отдельных фрагментах – близость к Баху, в других – к раннему классицизму.

В ХХ веке, именно на почве интереса к традициям прошлого, стало модно аутентичное исполнение. Сначала вспыхнул интерес к барокко, затем к классицизму. В России первый опыт аутентичного исполнения на большой сцене силами симфонического оркестра произошёл позже, в 2006 году. Все участники играли на инструментах той эпохи, когда были созданы произведения.

В последние годы нашего столетия интерес к аутентичному исполнению заметно вырос: появились коллективы и солисты, специализирующиеся на изучении и представлении исторических (эпохальных) стилей. В основном это камерные ансамбли, исполняющие музыку барокко. Струнные с жильными струнами, натуральные валторны, классические деревянные духовые, романтический рояль начала XIX века – вот чем представлен их инструментарий. Строй этих инструментов чуть более низкий, чем мы привыкли (не 440, а 430 герц). И струнные, и духовые звучат чуть резковато. В этом есть своя прелесть аутентичного звучания.

Вместо громобойных пассажей фортепиано (в привычной нам интерпретации позднего романтизма) – деликатная игра барокко и классицизма. Звуки струнных – чуть более полётные, фразы – более строгие и лишённые сентиментальности. Оркестр легко аккомпанирует солистам. В итоге симфоническая музыка венских классиков оказывается вовсе не героической, а очень устойчивой или прозрачно-танцевальной. Таким образом, современное исполнение того же Бетховена, по сути, оказывается преувеличенным, рождённым и устоявшимся в позднеромантическую эпоху, под влиянием вселенских катализаторов всякого рода.

**Экспрессионизм**.

Прошедший век, несчастный и прекрасный, наряду с научно-технической революцией, подверг человечество тяжелейшим испытаниям. Многие произведения, написанные в ХХ веке, весьма сложны. Их полноценное восприятие требует от слушателя знакомства с философией модернизма, с современными техниками композиции. Этим и объясняется тот факт, что подавляющая часть современного общества не понимает и не интересуется академическим творчеством ХХ столетия.

Музыкальная культура конца XIX – начала ХХ века – один из так называемых переломных моментов в истории. С одной стороны, в конце XIX столетия продолжалось творчество композиторов, опиравшихся на традиционные основы музыкального искусства и тесно связанных с наследием своих предшественников. Они продолжали национально-романтическую линию, тесно связанную с новым претворением фольклора, народного эпоса, развивали углубленный психологизм, обращение к духовному  миру человека. Их поиски нового не носили радикального характера, и всё ещё были отмечены тяготением к традиционной крупной музыкальной форме, к традиционной логике функционально-гармонических связей.

С другой стороны, в те же самые годы выдвигаются молодые музыканты, возникают новые, поражающие современников своей необычностью художественные течения, сложившиеся именно на рубеже столетий. Новизна и шокирующая необычность мысли порождали новую систему образов, новые формы и средства музыкальной выразительности. Вскоре сумма этих средств и форм породила музыкальный экспрессионизм.

Экспрессионизм (от лат. *expressio*, «выражение»)  – течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее развитие в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Он представлен практически во всех видах искусства. Это первое художественное течение, в полной мере проявившее себя в кинематографе.

Экспрессионизм возник как острейшая, болезненная реакция на уродства капиталистической цивилизации, Первую мировую войну и революционные движения. Поколение, травмированное бойней мировой войны, воспринимало действительность крайне субъективно, через призму таких эмоций, как разочарование, тревога, страх. У экспрессионистов принцип выражения преобладает над изображением – выражение при помощи различных смещений, преувеличений и упрощений (вплоть до предельной эмоциональности, экзальтированности). Очень распространены мотивы боли и крика.

В широком смысле к экспрессионизму могут быть отнесены произведения, в которых выражены сильные эмоции, причём само это выражение эмоций становится целью создания произведения. Экспрессионистская музыка очень выразительная (экспрессивная), яркая, острая и чувственная. Особенно к подобным выражениям обращались немецкие композиторы. Отмечена следующая закономерность: волны экспрессионизма появлялись в тех местах, и в те времена, где было неспокойно, имело место давление на человека и жестокость, что провоцировало такие же чувства в музыке. В пении нередко используется крик, крайняя нервозность, переход от шёпота к стону и рыданию.

В музыке одним из таких направлений был оперный веризм (направление конца XIX столетия, суть которого – беспощадная правдивость в изображении действительности, жизнь, как она есть, со всеми непривлекательными и жестокими сторонами без романтических прикрас). Главное внимание композиторов-веристов сосредоточено на личной драме героев, которая изложена яркими кричащими краска­ми: никакого подтекста, только открытый текст; ни­какой философии, только факты. Оперы (которые можно отнести к жанру мелодрамы), как правило, завершаются трагическими финалами с гибелью главных героев.

Авторов-экспрессионистов (как в музыке, так и в литературе) объединяет интерес к ситуациям абсурдной клаустрофобии, фантастическим сновидениям, галлюцинациям. Обращение немецких писателей и художников начала XX века к хаосу привлекло особое внимание философа Ницше, который позже под влиянием навязчивых идей потерял рассудок.

Современная философия, как и литература, вообще оказывала заметное воздействие на «эволюцию» музыкального искусства. Одним из властителей дум  европейской художественной интеллигенции стал немецкий философ Артур Шопенгауэр. Мир, с его точки зрения, являлся порождением всевластной «мировой воли», против которой не в силах бороться отдельный индивид.

Несколько позже огромное влияние приобрели идеи другого немецкого философа – Фридриха Ницше.  В противовес Шопенгауэру, Ницше проповедовал «волю к власти», которой должны быть наделены избранные люди, возвышающиеся над толпой. Творческий индивидуализм, аристократическое избранничество – вот основные постулаты Ницше, героем учения которого является «сверхчеловек», лишенный чувств, присущих обыкновенным людям. Весьма характерен для философских концепций того времени культ интуиции, внутреннего созерцания. Композиторы стали изображать не только два мира – человек (Я) и общество, но и космос, трансцедентальные миры и погружение в них человека.

В целом направленность философской мысли ХХ столетия обозначают как экзистенциализм, который рассматривает смысл человеческого бытия. Идеи экзистенциализма – драма человеческого существования. Этим обусловлен культ смерти. В смерти часто видят утешение («Колыбельная смерти» Б. Бартока) или выход – например, действие оперы заканчивается самоубийством главного героя (Б. Бриттен). Если в Средневековье смертного человека утешала вера, а в Возрождении мысль о смерти отгоняли, то в XIX столетии смерть уже воспевается романтиками. В XX-XXI веках происходит сглаживание и нивелирование этой темы. Двойственная трактовка темы, заложенная в Романтизме, у мыслителей модернизма ещё более углубляется. Порой смерть трактуется как проклятие, в других случаях – как подарок. Некоторые её боятся, другие не замечают и даже презирают.

Американский композитор Чарльз Айвз в своём произведении «Вопрос, оставшийся без ответа» для камерного оркестра и трубы соло показывает, как люди бесконечно пытаются понять, в чём смысл жизни. Но они не могут найти ответ, так как его не существует. Люди изображены группой деревянных духовых инструментов, которые играют мелодические линии, беспорядочные, хаотические, наслаивающиеся друг на друга, диссонантные. Это люди, куда-то спешащие, чего-то ищущие. Всё это изображено на фоне гармоничных педалей струнных – символ вечного молчания, тайны (ответа нет). Драматургия произведения напрямую обусловлена философией модернизма, которая не в силах дать никаких ответов.

Такой же расплывчатой и двойственной трактовкой наделяется тема зла, ярче всего представленная библейским его воплощением. До христианства, в египетском (шумерском, вавилонском и др.) язычестве личность злого божества обладала как положительными, так и отрицательными качествами. С приходом христианства Люцифер становится отображением зла. К концу Средневековья за ним закрепилась устойчивая репутация как ловца и искусителя человеческих душ.

Однако с переходом в романтизм образ демона теряет однозначно отрицательную трактовку. В некоторых произведениях искусства он даже якобы поднимает образ человека на определённую высоту. Человек же не опускает руки перед фатальностью, и даже борется за своё место в жизни. Он не согласен со своим концом, он не желает умирать. В итоге романтики приукрашивают образ демона, делают его более человечным.

В последнее столетие тема Люцифера так увлекла культуру, что появились даже общества сатанистов. Кого-то искусство и философия последнего времени даже убедили, что зло может стать потенциалом для добра. Данная тенденция неоднократно осуждалась теоретиками и музыковедами. В. Холопова была убеждена, что «цель музыки – христианская духовность. И подлинный объект, предмет и субъект искусства – духовный человек. В некоторой музыке духовность граничит с разумом, волей; другая поглощает насильно – рок, медитативная музыка. Современная же классическая музыка в большей мере негативна, пессимистична, потому что в центре её человек, испорченный по своей натуре». Имеется в виду человек, вовлечённый в демоническую духовность.

Для ХХ века в целом характерно пребывание в двух плоскостях: реальности (которая на самом деле является иллюзией человеческого сознания), и области человеческих чувств, душевных тревог, которые всегда ощутимы и действительны. Тема фантастики романтизма заменяется здесь иллюзорностью бытия, двойственностью и неоднозначностью всего сущего и происходящего, всепрятием и смешением культур, философий, религий и идей. Очень актуальная идея отстранения от какой-бы то ни было реальности, что особенно обусловлено появлением кино и виртуальной среды.

В музыке чаще всего термин «экспрессионизм» применяют к композиторам новой венской школы во главе с Арнольдом Шёнбергом. Музыка экспрессионистов воплотила в себе трагическое видение мира, порождённое столкновением высоких духовных устремлений с реалиями мировых войн. Её влияние чувствуется в произведениях многих крупнейших композиторов современности. Однако, как уже было отмечено выше, не только в музыке проявило себя данное направление.

Помимо немецкоязычных стран, экспрессионистские драмы были популярны также в США и России, и прежде всего – в театральном искусстве (позже в кино). В России советский театральный режиссёр Мейерхольд учил актёров передавать эмоциональные состояния с помощью своего тела – резких движений и характерных жестов (биомеханика), ломанных и нервных. Той же цели передачи острых эмоциональных состояний танцора через его пластику служит экспрессионистский танец модерн.

В Европе мир балета с нервной и болезненной эстетикой экспрессионизма впервые познакомил Вацлав Нижинский; его постановка балета «Весна священная» (1913) обернулась одним из самых грандиозных скандалов в истории сценического искусства. Однако сегодня танец, выполненный посредством биомеханики, пользуется громадным спросом, причём во всех музыкальных направлениях и жанрах.

**Неофольклоризм**.

В ХХ столетии, помимо интереса к новым техникам, поискам духовности и утрированию эмоциональной сферы, усилился интерес к фольклору, который привел к созданию целой дисциплины – этномузыкологии, занимающейся изучением развития музыкальной фольклористики и сравнением музыкально-культурных процессов у различных народов мира. Некоторые композиторы обращаются к истокам древних культур (Карл Орф) или всецело опираются на народное творчество (Бела Барток, Золтан Кодай). Вместе с тем композиторы активно продолжают экспериментировать в своих сочинениях и открывают новые грани и возможности гармонического языка, образов и структур.

Каждая эпоха обращалась к народному творчеству, но делала это по-разному, в зависимости от целей и поисков в рамках данного периода. Например, в эпоху классицизма народные интонации воспроизводились в сглаженном, «окультуренном» виде. Задача передать дух народной среды, породившей фольклор, сочетание истовой веры и ритуала со стихийным разгулом – такая задача показалась бы чудовищной венским классикам. Однако она довольно ярко проявила себя в XIX веке. А в XX столетии композиторы не просто описывали жизнь древнего язычества, но и возрождали древние обряды и архаичные звучания, даже утрируя качества языческого. Уже в начале века произошел полный синтез народного и академического творчества, который, по словам фольклориста Г. Головинского «колоссально обогащал музыкальную культуру, в первую очередь – в области ритма».

Рассмотрим увлечение фольклором в аспекте модернизма на примере одного лишь композитора – Бела Бартока. Уроженец Венгрии Барток – крупнейший представитель авангарда первой волны \*\* см. ниже. Помимо композиторской деятельности, он занимался исследованием народного творчества, был фольклористом. Собирал фольклор вместе с другим венгром – Золтой Кодаи. Интересовался фольклором Венгрии, Турции, Албании, Румынии, Македонии.

В симфонических жанрах он преломляет цыганскую музыку, фольклор всех славянских культур и европейских глубинок. В цыганской музыке он часто смешивает мажор с минором (горькое и сладкое вместе). Молодёжь ХХ века с удовольствием узнавала в музыке Бартока знакомые ритмы с дополнительным налётом «варваризма». Барток гармонизовал народные мелодии свободно, нетрадиционно, с применением диссонансов. Для изображения языческого быта древних народов сознательно вводил такие приёмы как неопримитивизм и варваризм.

Именно Бартоку принадлежат термины: *tempo giusto* (регулярная ритмическая пульсация), *parlando rubato* (свободные мелодии, которые трудно записать, отличаются особой текучестью, ритмической эластичностью). Ритм *acsac* был обозначен как нерегулярный акцентированный ритм, типа 5/8. Термин «культура ритма», который появляется в условиях свободного и раскованного мышления ХХ столетия, связан, прежде всего, с Бартоком.

В данную эпоху предметом внимания и художественного воплощения для всех крупных композиторов становится атмосфера крупного города – начиная от музыкального городского быта (массовые гулянья, эстрада, шарманка, мюзик-холл и т.д.) и кончая звуками, стоящими на грани и за гранью музыки (выкрики продавцов и разносчиков, индустриально-производственные шумы). В ХХ веке в области фольклора происходят открытия в полном смысле этого слова. В связи с падением роли кантилены в тематизме развиваются многообразные формы речевого начала – и в вокальной, и в инструментальной музыке.

Для неофольклористов очень характерен приём минимализма – минимум звуков, максимум музыки – за счёт репетативного повторения. Подобный приём также как и серийную технику можно отнести к радикальному новаторству. Например, О. Мессиан изучал индийскую музыку, где в основе лежит остинатность ритма (повтор ритмической формулы – тала). Его музыка очень рациональная, в каждом произведении, так или иначе, присутствует культ числа.

На фоне духовной революции, в процессе поиска индивидуальности и творческой свободы композиторов ХХ века особо привлекало то, что, фольклорные произведения создаются для удовлетворения собственных духовных нужд и потребностей, и что в этом творчестве может участвовать практически каждый. В фольклоре отсутствует эстрадный барьер, так рамка, которая нередко отгораживает в профессиональном искусстве исполнителей от публики. В общих произведениях (хоровод, массовая пляска, многоголосная песня) – больше развлечения, в сольном номере (былина, плач) – больше погружения в себя, размышление о себе.

В народном творчестве традиция и импровизация составляют единство. Импровизация открывает широкую возможность проявления личного начала. Результатом импровизации является вариант – эта обязательная форма бытования любого фольклорного произведения. Вариантность (или вариативность) нередко относят к коренным свойствам фольклора. Ещё один метод развития материала – повторность. Наиболее общеизвестное проявление её – куплетная строфическая форма песни, когда один и тот же напев повторяется в разных строфах песни. В рамках повторности очень популярно остинато – повторение, например, на уровне мотивов.

Мотив и фраза приобретают в ХХ веке самостоятельное тематическое значение, от них не требуется, какой-бы то ни было, целостности и законченности. Вот что пишет Барток о Стравинском: «Он редко использовал форму мелодии, охотнее – двух или трёхтактовые мотивы, которые непрерывно повторяются в виде остинато». К аналогичному типу относится многое в волыночной венгерской музыке, известен он и в арабских танцах.

В качестве весомого тематического фактора выдвигается ритм, заимствуемый из народной музыки. Ему отводится важная роль. Постоянные повторы простейших мотивов уже в самом этом типе народной музыки вызывают чувство совершенно особого, лихорадочного возбуждения. Но эффект усиливается стократно при тщательном соотношении этих повторяющихся друг за другом мотивных комплексов.

Тематизм характеризуется рассредоточенностью, он не распределяется по всему произведению. Композиторы, обращаясь к фольклору, стараются изобразить не мелодический рисунок и интонации, а темп, характер, ритм и манеру пения и выкриков. Стравинский, например, выделяет три образных сферы, где основной является таинственно-колдовская, ритуальная, с акцентом на ритмах и речевом начале. Композитор стремился передать промежуточные формы между пением и речью-заговором, заклинанием, экстатическими резкими выкриками. Перед композитором стояла задача воспроизведения образов языческой Руси, воссоздание самого духа древней обрядовости.

Бартока более всего привлекала инструментальная музыка, исполненная народом в моменты наивысшего экстаза, кульминационного раскрепощения. Вот что пишет о такой музыке Головинский «Эта динамика безостановочного кружения, когда фантазия музыканта выходит за пределы реальности и возникают причудливые, «дьявольски»-гротескные видения, слышится саркастическая насмешка.

**Новая трактовка лада и тональности в ХХ веке**. **Сонор**. **Сонористика**. **Сонорика**.

Сонор – определённая звучность, где звуки слухом не отличаются. В современной музыке сонор трактуется как звуковая единица, которая воспринимается как красочный мазок, а не как набор отдельных интервалов. Основное качество сонора – объёмность и плотность.

В XIX веке неопределённое звучание впервые использовалось в изображении колокольного звона. Композиторы сочетали классические приёмы с сонорными. В современной музыке также используются нетипичные приёмы: разговорные интонации (звуки смеха, крики), народные инструменты в симфоническом оркестре, имитации животных, птиц, наслоение различных ладов, гармонических пластов, микрохроматика.

Сонорика, сонорная техника – это техника  современной музыкальной композиции, оперирующая темброзвучностями как таковыми. Данная темброво-регистровая музыка противопоставляется тоновой музыке и использует числовую пропорцию тонов. Сонористика – сочетание музыкальных приёмов с шумовыми (сирена, стук, распиливание и др.).

Авторы сонорной композиции трактуют группу из множества звуков как единый колористически-экспрессивный комплекс – сонор. В соноре, в отличие от аккорда, слух человека не дифференцирует отдельные элементы звуковысотной структуры. Типичный пример сонора, его единица – кластер.

С точки зрения привычного нормативного восприятия, кластер – недифференцированное звучание. При внешней статичности кластер может быть наполнен внутренним передвижением голосов. Изначально термин «кластер» появился как метод удара по струнам кулаком, локтем и т.п. Также для создания кластера использовались различные эксперименты над инструментами (глиссандо по струнам рояля металлическим прутом, использование посторонних предметов между струнами для создания нового тембра и т.п.).

Условно сонорная техника делится на тоновую (когда в музыке ещё различаются тоны, интонации и пассажи) и кластерную (пластовую). В кластерах в каждой линии уплотняется звук. В сонорной технике пластов интонация уже не различается; пласты охватывают предел около октавы («Хиросима» Пендерецкого). К сонорике иногда также причисляют «статистическую» композицию, «стохастическую» музыку, «технику звукокрасочных полей», «кластерную технику».

Яркие примеры сонорной гармонии: «Атмосферы»  Д. Лигети (1961), «Плач по жертвам Хиросимы» (1960) и две пьесы *«De natura sonoris»* (1966, 1971)  К. Пендерецкого, вторая часть Концерта для фагота и низких струнных С. Губайдулиной (1975) и другие. Примеры сонорной гармонии можно выделить также в произведениях нововенской школы (додекафония) и поздних советских композиторах.

Одним из основополагающих для развития сонористики явился метод колористики. Колористика, как красочность звучания развивалась уже у импрессионистов. В результате «жизнь» импрессионизма оказывается продлённой до настоящего времени.

Импрессионизм имеет два метода – «абсолютизация мгновения» и «колористика». В сознании слушателя также создаётся атмосфера красочного расцвечивания впечатлений окружающего мира, останавливается время, возникают едва заметные колебания воздуха, воды, и каждая следующая краска, навеяна композитору новым впечатлением. В отечественном варианте импрессионизм определяются природоцентристским видением мира (в противоположность человеко-центристскому на Западе).

И человек и окружающая действительность (мир, универсум, вселенная) возводятся в идеал, а их взаимодействие и сосуществование обозначаются как совершенная гармония. В концепциях импрессионистских произведений такие впечатления определяются рядом эстетических положений:

- единство Мира и видения Мира;

- чувство радости Человека по отношению к Миру;

- непосредственность (детскость) восприятия Мира;

- красота Мира.

Отдельные признаки данной философии позволяют увидеть общность с более поздним культом восточных религий и духовных практик с их вселенской гармонией бытия, и повышенному интересу к наркотическим средствам в поисках трансцедентальных открытий и вдохновений.

Однако, как уже было отмечено выше, в отечественном творчестве ХХ столетия, с его более позитивным мышлением, идея гармонии человека с природой, с народными истоками и корнями, весьма популярна. Один из советских композиторов, который использовал метод колористики – Георгий Свиридов, который в умеренно сонорной технике писал и православные духовные опусы.

В своих сочинениях 50 - 60-х годов («Поэме», «Курских песнях» и др.), продолжая искания в области натурально-ладовой гармонии, свободной от традиционной функциональности европейского мажоро-минора, он использовал разнообразные квартовые и секундовые созвучия, бифункциональные и полифункциональные комплексы, имеющие чисто колористическое значение. Здесь красочная статика и тембровая изысканность, импрессионистское начало, органически слилось с народным. Специфическое применение импрессионистских методов можно наблюдать в творчестве композиторов и второй половины XX века.

**Сериализм и додекафония**.

После гармонической тональности XVIII и XIX веков, в ХХ веке происходит переосмысление тональности. Во-первых, происходит отказ от терцовой структуры аккордов. Преобладают аккорды секундовые и квартовые. Таким образом, теряет свой смысл обращение как таковое и его отличие от основного вида аккорда, т.к. на слух усложнённый аккорд практически не дифференцируется из-за острых диссонансов. Поэтому понятие «обращение» попросту ликвидируется. Полностью меняется понятие консонанса и диссонанса. В качестве консонансов уже выступают септаккорды и нонаккорды, трезвучия с секундой, даже тритоны считаются консонансами по сравнению с кластерами.

В гармонической школе существовали системы родства (1, 2, 3), что обеспечивало взаимосвязь тональностей, тяготение звуков. В ХХ же веке нет ладового тяготения, или оно ослаблено. Поэтому запись звуков свободная, не отвечающая тяготению, а записанная «как удобно». Появляются странные по записи аккорды, труднообъяснимые в процессе зрительного анализа.

Аккордом в ХХ веке считается любое сочетание не менее чем из трёх звуков. Каждый композитор придумывает и использует аккорды, специфичные именно ему. В музыке с усложнёнными ладами ещё есть мелодия. Мелодические линии нередко развиваются полифоническими приёмами. Принципиально новый признак – усложнённая гармония, где нет обычной функциональности. Именно сложная гармония – первое, на что обращаешь внимание. Но композиторы данного направления ещё имеют в виду традиции. С точки зрения привычного восприятия такую музыку ещё возможно слушать.

Однако есть композиторы, которые отказываются от лада и обращаются к новым техникам композиции. Наиболее яркий пример – додекафония и сериализм – главные техники авангарда. В ХХ столетии сам звук стал объектом сочинения, изображения. Если готового звука не было, его изобретали. Звуку придавали огромное значение. Его стали воспринимать, как единицу формы. Процитируем высказывание А. Циммермана: «Звук – это то, что подчиняет себе всё элементарное – мелодию, гармонию, ритм. Звук – это возможность погрузиться в бесконечность Вселенной».

Серия отрицает тяготение звуков, их взаимоподчинение; отрицает главенство центра. Здесь все 12 звуков равны, образуя «серию» или «ряд». Первоначальное проведении серии из 12 звуков аналогично теме в классическом произведении. И хотя далее происходит изменение серии (полифоническое, высотное, ритмическое), на слух этот звукоряд воспринимается как нелогичное, хаотическое, бессмысленное движение музыки. Несмотря на то, что серия строго организована, на слух её сложно анализировать.

Такие произведения абсолютно не затрагивают эмоций человека, она не обращена к душе. Подобные произведения доступны узкому кругу специалистов.

**Минимализм**.

Минимализм – современная композиционная техника, придерживающаяся при создании музыкальных структур принципа минимального числа элементов и упрощённой связи между ними. Минимализм характеризуется: минимальным числом звуковых моделей (фигур, звуковых ячеек), нарочитой повторяемостью этих ячеек, незаметным изменением ячеек звуковой ткани на микроуровне. В технике репетативного минимализма широко применяется перкуссионная гармония – ударные приёмы по фортепиано.

По времени звучания такие произведения у некоторых композиторов длятся по несколько часов. Минималистическая музыка чаще всего приобретает медитативный характер и имеет сходство с некоторыми пластами традиционной музыки Ближнего Востока, Центральной и Южной Азии. Минималистическая музыка, сходная по эстетике с прикладной, часто выполняет фоновую функцию в эфирном времени в программах вещательных радиостанций. Для воплощения минималистических экспериментов часто применяется электронная аппаратура (синтезаторы, компьютеры).

\* \* \*

**Критерии исторической периодизации музыкального творчества ХХ века**.

В ХХ веке увеличилась типология музыкального творчества. Если в XIX веке был:

а) фольклор

б) классическая музыка

в) развлекательная «лёгкая» музыка (оперетта, венский вальс и т.д.)

то в ХХ столетии стабилизируется джаз, к 50-м годам – музыка рок, внутри академической музыки – авангардизм.

Также наблюдается расширение музыкальной географии. Проследим этот процесс в историческом развитии:

* в Средние века музыка развивалась в церковной среде, в двух центрах – Риме (католицизм) и Византии (православие). Всё остальное – лишь подражание и расширение;
* эпоху Барокко представляют три основных музыкальных школы – Германия, Франция, Италия;
* Классицизм представлен венской классической школой (ещё более узкая панорама);
* и только в эпоху Романтизма начинается расширение музыкальной географии (помимо Западной Европы – Россия, Польша, Чехия, Норвегия, Румыния и др.);
* и наконец, в ХХ веке процесс географического расширения получил масштабный охват.

В музыкальной среде появляются чрезвычайно противоречивые музыкальные феномены. На одном полюсе сверхэмоциональное искусство (веризм), на другом – крайне рациональное, предельно конструктивное (минимализм, додекафония – схоластическая музыка). Предельно утончённая музыка соседствует с весьма грубой и мужественной (варваризм, примитивизм). Страшные, уродливые явления в музыке на одном полюсе (экспрессионизм и др.), и выражение красоты – на другом (неоромантизм).

Из прежних направлений относительно нетронутым сохранился романтизм (претворённый неоромантическим языком), появились импрессионизм, символизм, веризм, неофольклоризм, неопримитивизм, экспрессионизм. Все музыкальные жанры были модернизированы под влиянием этих направлений. Подавляющее большинство молодых композиторов были анти-романтики и анти-импрессионисты.

В целом композиторов можно поделить на три группы: традиционалисты (основа на позициях романтизма), умеренные новаторы и радикальные новаторы (сюда уже можно отнести авангард). Однако, несмотря на многообразие всего и всех, в воздухе веют идеи плюрализма (позиция, допускающая одновременное сосуществование нескольких независимых или даже контрастных мнений).

Ну и наконец, стоит отметить такую тенденцию, как смешение стилей (пролистилистика) на самых разных уровнях. Иногда это жанры из разных эпох в рамках крупного цикла, иногда внедрение архаичного инструмента в современный состав, или небольшое вкрапление современных элементов в симфоническую музыку. В связи с этим стиль композитора делят на синтетический и персональный. Например, творчество импрессионистов иногда отмечено использованием джаза наряду с пентатоникой. Иногда наблюдается сложный синтез стилей – академическая музыка, эстрада и джаз. У Хиндемита это вообще наслоение в жанре старинного концерта: хоральных гармоний и мелодий ренессанса, фугетты барокко, остинатности в виде рэгтайма, джазового контрапункта, и ритма фокстрота (!).

С точки зрения восприятия и адресата музыкальное наследие модернизма также можно разделить на две категории: на одном полюсе элитарная музыка (для узкого круга специалистов – Булез, Штокхаузен, Шенберг, Кейдж и др.), на другом – демократическая музыка для широких масс (Ханс Эйслер).

При таком множестве явлений необходимо делать классификацию и выявлять периоды по разным критериям. Предлагаем рассмотреть основные виды периодизации, которых также существует немало.

**Первый критерий** – *пронаучнотехнический*, который учитывает влияние многочисленных открытий в области науки и техники на искусство. В музыкально-технологической революции происходят две кульминации – авангард 1 и авангард 2 (так называемые две волны).

Первая волна попадает на десятилетие между 1910-1920. Появляются абсолютно новаторские произведения. Новаторство этого периода проявлялось в исчезновении мелодий широкого дыхания, которые сменились короткими мелодиями. Вместо привычных гармоний, где преобладали консонансы и мягкие диссонансы, появляются жёсткие диссонансы, полигармония. Вместо обычных ладов воскрешаются старинные народные лады или искусственно создаются новые. Если до ХХ века основным двигателем музыки являются секвенции, то в модернизме они заменяются господством остинато. Ритмы танцев и маршей, которые преобладают у классиков, в ХХ столетии сменяются резкоакцентированными и нерегулярными ритмами.

Вторая волна авангарда берёт начало с 50-х годов, после окончания Второй Мировой войны. Эксперименты первого авангарда кажутся слабыми опытами на фоне второго авангарда. Композиторы постоянно включали в свои произведения новые техники, новые источники звука, новые способы организации звуковой материи (например, 4,33 минуты молчания «сочинённые» Кейджом, или «Симфония» для 100 метрономов Лигети).

**Второй критерий** периодизации – *личностный* (создаётся согласно индивидуальному видению музыковеда). Некоторые ученые утверждали, что кульминация новой музыки – нововенская школа (крайний экспрессионизм). Другие усматривали предел радикальности в электронной музыке, которая была сотворена синтезатором.

**Третий критерий** – *социологический*. Может быть сформулирована высказыванием Л. Толстого: «Искусство – зеркало общественной жизни». В ХХ столетии отгремели две Мировые войны (впервые в истории человечества), печать которых лежала на всех музыкантах того времени. С этой точки зрения можно выделить следующие периоды:

а) до 1914 (до Первой мировой войны)

б) между 1918-1942 (до Второй мировой войны)

в) после 1945 (послевоенный период)

г) период нашего времени на рубеже 80-х годов ХХ века (ликвидация Советского Союза, объединение германских государств, появление Евросоюза).

Целесообразно при рассмотрении музыки ХХ столетия объединить первый и третий критерии (влияние как научных, технических открытий, так и политической и социальной жизни на музыку).

В период между двумя войнами наблюдается некоторый отказ от экспериментов, на первый план вышли проблемы выживания искусства и автора в современном мире тоталитаризма. Формируется антивоенная тематика и так называемый пласт «новой духовности» (музыка религиозно-философского толка, нередко испытывающая влияние идей экзистенциализма).

Как уже было отмечено, такие радикальные феномены, как рок-музыка и второй авангард родились в 50-е годы. Рок родился впервые с групп «Битлз» и «Роллинг Стоунз». Происходит глобализация музыкального процесса (причём, данный процесс унификации происходил не только в искусстве, но и в политике, экономики, религии). В каждом крупном городе формируется замкнутый круг по одной модели – сцена, исполнители, слушатели. Все разграничения и противоречия музыкальных явлений, или напротив, их общность становилась известной с помощью средств массовой информации.

Под влиянием новых политических и идеологических взглядов появились новые противоречия в музыке. Как известно, после окончания Второй мировой войны мир разделился на две системы – социалистически-коммунистическую и капиталистическую. Символом разделения стал «железный занавес» между Советским Союзом и Западом, а также реальная стена в Германии.

На отечественном пространстве существенное значение имели два принятых решения. Первое из них – «Постановление об опере ***Великая дружба*** Мурадели» 1948 года (где Политбюро осуждало  формализм  в музыке и объявляло оперу  В. Мурадели «порочным антихудожественным произведением»). Были установлены следующие условия – изображение социалистического реализма (фактически – прославление Союза) и партийность музыки. Следующее условие – цитирование народных мелодий, близость к народу, адресация и посвящение народу.

Последствия этого постановления были следующими:

- сокращение тем и сюжетов в музыке;

- остановка в развитии форм, иногда музыкальных средств;

- упрощение, нередко вульгарный подход;

- остановка в развитии инструментальной музыки (для прославления режима нужны были вокальные жанры: кантата, оратория, опера и др.).

Сегодня подобная ситуация имеет место в странах с социалистическим режимом (например, Китайская Народная Республика, Социалистическая Республика Вьетнам, Корейская Народно-Демократическая Республика и др.).

Таковы были критерии исторической периодизации. Анализ любого стиля будет более полным и объективным в том случае, когда музыковед хорошо ориентируется в данной проблеме, выстраивая свои наблюдения от общего к частному.

**Заключение**.

В заключении снова подчеркнём, что музыкальное искусство ХХ столетия было отмечено большим количеством разнообразных стилей. По образному строю, стилистике, по названиям – символизм, экспрессионизм, сонористика – это быстро сменявшие друг друга, а порой и существовавшие одновременно направления были различны, иногда даже полярно противоположны друг другу. Однако между ними имелись и некие общие черты – боль, хаос, неприятие действительности, что естественно, ведь они являлись порождением одной эпохи.

Столь быстрая смена стилей (в противовес длительным стилям прошлых эпох) свидетельствует о лихорадочной работе человеческой мысли, о нестабильности и даже зыбкости его религиозных и философских устоев, когда мысль постоянно перескакивает с одной идеи на другую. Не случайно в музыкознании наряду с понятием стиля возникло такое определение как «стилистические тенденции», подразумевающее именно тенденции к формированию стиля, но в итоге – брошенную на полпути затею.

Обычно новые направления возникали сначала в литературе или изобразительном искусстве, а потом обретали своеобразное преломление в искусстве музыкальном. Огромное влияние на творчество писателей, художников, музыкантов, безусловно, оказывали философские концепции, причисляемые к модернизму. Однако порой сами философы называли декадентством (от французского слова декаданс – упадок) новые направления в искусстве ХХ века, нередко выражая в своих работах негативное отношение к музыкальным и литературным сочинения модерна.

Сегодня мы живём в период постмодернизма, в орбиту которого попадает культура, философия, эстетика – в общем, весь образ жизни – постиндустриального общества, живущего в мегаполисах, в искусственной цивилизации. Искусство постмодернизма также включает в себя множество стилей, которые развиваются в последних двух десятилетиях ХХ века и начале нашего столетия.

Вкратце проследим пути развития европейской музыки вплоть до конца модернизма. Вначале это эпоха гармонии, затем её усложнение диссонансами. Далее – выход диссонанса на первый план (конец романтизма, начало ХХ века). Следующий этап – смена полутоновой музыки хроматикой (додекафония); микрохроматика. Тотальна мода на искусственные техники, – например, композитор воплощает в произведении принцип клиповости (смысл воплощён сжатым показом нескольких фрагментов одной музыкальной картины, с разных сторон) и компьютерной графики (всё быстро меняется, как волновые узоры на экране). И наконец, в конце ХХ – начале XXI столетия – после того, как был исчерпан весь творческий потенциал – возврат к старому, но на новой основе.

В итоге, композиторы многократно исчерпали все тональности, все тембры, все музыкальные средства. Однако имели место и точки пересечения.

Каковы же приёмы постмодернистской поэтики? \* Поэтика – теория, изучающая законы творчества, поэтической и композиторской деятельности

- Это диффузия (взаимопроникновение) больших стилей и языков, стремление включить в искусство современности весь опыт мировой художественной культуры.

- Также это интертекстуальные связи – пересечение музыки с другими областями культуры, искусства и науки.

- Идея деконструкции, разрушения линейности повествования, как в литературе, так в музыке и кино. В сюжете происходит чередование разных пластов, прошлое чередуется с настоящим, и, наоборот (в кино такой приём известен как «флэшбэк» или «обратный кадр»  – художественный приём, когда происходит временное прекращение повествования сюжетной линии с целью демонстрации зрителю событий прошлого).

Музыкальное произведение может быть открытым, вопросительным, без концовки. В качестве примера можно привести один из опытов: в жанре вариации с темой звучит много вариаций и, лишь затем в сознании слушателя формируется тема. Возникает такой жанр как постлюдия (высказывание *после*, послесловие, по аналогии с прелюдией), постскриптум, где как-бы происходит обобщение чего-то сказанного ранее. На самом деле этого «общего» не было, и *post*-жанры и формы недосказаны.

Тогда как для музыки XVIII-XIX веков характерно линейное развитие произведения, логика построения с нормативным показом темы и её развитием; развитие сюжета, выдержанного в одном времени.

- Идея свалки, хаоса, которая в музыке реализуется соседством несовместимых на первый взгляд стилей и жанров (например, у советских композиторов сочетание церковных напевов и блатной песни), теория катастроф. Высокая музыка совмещается с низкой.

При построении и развитии произведения композитор нередко использует структуру лабиринта, когда слушатель никогда не знает, куда приведу темы, как будет развиваться музыка, логика практически отсутствует. Появляется новый подход к содержанию произведения (содержание = концепции), где программа уже не сюжетная, а идейная, с выходом на первый план концептуализма. Как правило, концепция не ясна без самого автора, в связи с чем каждый композитор даёт краткую аннотацию (пояснение) перед своим произведением.

- Бинарные отношения, которые могут быть представлены следующими сопоставлениями: реальное – вымышленное, оригинальное – заимствованное, индивидуальное – массовое, медленно – быстро и т. д.

- Гипертрофирование игрового начала, появление неожиданных моментов. Напомним, что тема юмора была характерна ещё в первой половине ХХ века, когда композиторы обратились к скерцозности венских классиков в рамках неоклассицизма.

- Концепция иронизма. Часто композитор в произведениях передаёт самые серьёзные темы как-бы с усмешкой, не воспринимая всерьёз, тем самых принижая их своим выражением.

К настоящему времени постмодернизм существует уже четыре десятилетия. Постмодернизм называют духовным состоянием современности, болезненной эпохой, симптомом, – трактовок много. В рамках постмодернизма за его короткий путь возникли новые течения, как «новый сакральный стиль», «синкретическое течение» и др., которые характеризуют новый подход к религии.

В рамках постмодернизма происходит возвращение сентименталь-ности, чувств и психологичности – общий отход от рациональности авангарда. Мышление становится глобальным, синкретичным. Оно охватывает различные мышления – христианские и языческие, архаичные и современные, западные и восточные. Представители постмодернистского искусства сравнивают западное мышление в творчестве с деревом (опора на жёсткие модели по принципу корня, преобладание разумного начала), а восточное мышление – с бесконечным движением Вселенной (с преобладанием подсознания над сознанием; охватом всеобъемлющего ощущения).

*Библиография:*

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М. – 1966.
2. Варунц В. Неоклассицизм в русской музыке конца XIX – начала XX века. М. – 1997.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1981.
4. Григорьева Г. Музыкальные формы ХХ века. В. Музыка ХХ века. М.: Владос, 2004.
5. Дальхаус Н. Новая музыка как историческая категория. Музыкальная академия, 1996.
6. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. М.: Музыка, 1969.
7. Денисова Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети ХХ века. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 2001.
8. Земцовский И. Фольклор и композитор. Л.-М.: Советский композитор, 1978.
9. Казанцева Л. Полистилистика в музыке. Казань, 1992.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1976.
11. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Советский композитор, 1982.
12. Кочарова Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и профессионального творчества. Кишинёв, 1981.
13. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998.
14. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Музыка, 1994.
15. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В. Музыкальный современник, вып.5. М.: Музыка, 1984.
16. Никиш А. Об интерпретации старинной музыки. В.: Советская музыка, 1956.
17. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва, 1982.
18. Слонимская Р.Н. Гармония  в творчестве  русских и  зарубежных композиторов первой половины ХХ  века.
19. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.
20. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова. «Музыкальная академия» №2. 1993
21. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. М.: Современный композитор, 1990.